

CRISIS Y MIEDO AL OTRO EN EL CINE DE TERROR. EL CASO DE *KING KONG* (1933)¹

CRISIS AND FEAR TOWARDS THE OTHER IN HORROR FILMS. THE CASE OF *KING KONG* (1933)

Juan A. ROCHE CÁRCEL

Universidad de Alicante

Ja.Roche@ua.es

Resumen: La hipótesis de partida del presente artículo es que el cine de horror florece en los períodos de crisis social, los cuales a su vez intensifican el miedo al Otro. La película *King Kong* (1933) constituye un ejemplo paradigmático porque, al albur de la gigantesca crisis económica del 29, presenta a un monstruo que formaliza las más importantes representaciones imaginarias del miedo al Otro que se forjaron en la sociedad norteamericana del momento. Desde esta perspectiva, aquí se pretende analizar sociológicamente hasta qué punto el crack del 29 está detrás del film, qué tipos de miedo muestra y cómo se formaliza en él el terror al Otro. Al respecto, este trabajo concita dos reflexiones: *King-Kong* anuncia en 1933 la sociedad del riesgo que analizan, en la tardo-modernidad, A. Giddens y U. Beck y el miedo posee una connatural circularidad, presente en el tema y en la estructura narrativa del film. Finalmente, el artículo trata de responder a las preguntas de cómo salir de esta circularidad y cómo evitar el acostumbrado rechazo al Otro.

Palabras clave: Sociología del cine. Hermenéutica. Cine de horror. *King Kong*. Terror al Otro.

Abstract: The hypothesis of this paper is that the horror genre flourishes in times of social crisis, which at the same time intensifies the fear of the Other. The film *King Kong* (1933) is a paradigmatic example because, at the mercy of the huge economic crisis of 29, introduces a monster that formalizes the most important imaginary representations of fear of the Other that were forged in American society at the time. From this perspective, it is sociologically analyze to what extent 29 crack is behind *King Kong*, what kinds of fear shows the film and how terror to the Other is formalized in the film. This work involves two considerations: *King-Kong* presages the risk society that analyze, in late-modernity, A. Giddens and U. Beck; and fear has an inherent circularity present in the subject and narrative structure of the film. Finally, the article attempts to answer the questions of how to get out of this circularity and how to avoid the usual rejection to Other.

Key Words: Sociology of Cinema. Hermeneutics. Horror Movies. *King Kong*. Fear of the Other.

1 Agradezco profundamente los comentarios y sugerencias del profesor José Romera Castillo, Director de SIGNA, y la excelente gestión de Clara I. Martínez Cantón, Secretaria.

1. INTRODUCCIÓN: BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

La hipótesis de base es que el cine de horror prospera en las etapas de profundas crisis sociales y que éstas intensifican el miedo al Otro. La primera película de King Kong –de 1933– constituye un ejemplo característico por cuanto que, auspiciada por la gigantesca crisis económica del 29, muestra en pantalla a un monstruo que encarna los rasgos imaginarios más representativos del temor al Otro que se forjaron en la sociedad norteamericana del momento. En este sentido, en este artículo se intenta analizar sociológicamente hasta qué punto el *crack* del 29 está detrás del film, qué tipos de miedo exhibe y cómo se formaliza en él el terror al Otro.

Este análisis parte, básicamente, de dos orientaciones de nuestra disciplina. En primer lugar, me apoyaré en la Sociología Comprensiva o Interpretativa weberiana (Weber, 2006: 13, 43-4, 172; González García, 1992: 37 y 1998: 208) para la que el mundo social y las relaciones que genera –en este caso, con el Otro– están llenos de sentido, de significado. Es éste el dato con el que el sociólogo trabaja y el que le permite, a través del concepto de “correspondencia en el significado” o de “afinidades electivas”, encontrar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas –estética, económica, política, religiosa y social– que la modernidad ha fragmentado y, de este modo, recomponer el sentido, la “cosmovisión” (Muñoz, 2001: 23) americana. Más concretamente, intentaré hallar las correspondencias generales existentes entre el cine –*King Kong*– y la sociedad –la norteamérica de los años 30– y las particulares que asocian los miedos imaginarios presentes en el film y los que asolan a la sociedad que lo ha engendrado.

En segundo lugar, el acercamiento a *King Kong* se produce desde la Sociología del Cine. Tradicionalmente, entre otras –sociología del público, sociología de la producción...– (Sorlin, 1992), han existido tres básicas aproximaciones sociológicas al universo cinematográfico (Francescutti, 2012: 225). La primera, lo destaca como herramienta y señala su valor didáctico, así como las producciones en las que la sociología ha tenido un papel protagonista. La segunda, convierte a la cámara en un instrumento de investigación y, la tercera, defiende el valor del cine como prisma analítico de la sociedad –sociología del cine– y ha sido la que más ha profundizado sociológicamente en el séptimo arte, convertido en su objeto de estudio. Pues bien, los contactos entre el cine y lo social han ido en una doble dirección, aunque la sociología se ha centrado en su función de registro y solo muy tarde en su faceta activa. Esto se debe a que esta disciplina ha priorizado la producción de imágenes de lo social frente a la socialización de la imagen y la inclusión de elementos simbólicos en la realidad. Es esta segunda aproximación –la que destaca la activa simbolización de la realidad que ejerce el cine– la que utilizo aquí.

Estas perspectivas disciplinares se acompañan del concepto del miedo, que constituye una de las cinco emociones primarias o básicas, al lado de la felicidad, la tristeza, la ira y el asco (Grande, 2012: 51). En efecto, es una reacción emocional primaria innata que da lugar a efectos fisiológicos, al tiempo que el cerebro transforma la emoción del miedo en sentimiento, en una sensación o estado emocional que se hace consciente (Damasio, 2010; Moscone, 2012: 57).

Las dos bases teóricas aludidas se complementan con dos metodologías. La primera, el “método heurístico o interpretativo”, procedente de la hermenéutica, ciencia muy útil para la sociología comprensiva, en la medida en que su problema central es la interpretación (Ricoeur, 2008: 39). En efecto, se fundamenta en una reflexión filosófica –de alcance sociológico, me parece a mí– acerca de la experiencia de la comprensión y sobre el papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo; de hecho, lo que se interpreta con la hermenéutica social son las cosas mismas pero vistas en su contexto. De lo que se trata, más exactamente, es de encontrar las claves profundas de los textos e imágenes, es decir, de desvelar su sentido interior a partir del verbo o discurso ideológico exterior (Grondin, 2014: 10-1 y 43-107). Por eso, su objeto no es el lenguaje sino un texto –una imagen, añadiría yo– que nunca es autónomo pues está contextualizado (Beltrán Villalba, 2016: 3-4).

La segunda metodología consiste en el “análisis iconológico”, un método de larga tradición sociológica (González García, 1998) aunque probablemente no suficientemente conocido, que busca el significado de la imagen fílmica para convertirla en un documento social, teniendo en cuenta tanto la propia imagen como su contexto. Y si esto es así es porque el análisis iconológico –como su propia etimología indica– permite, por un lado, analizar la lógica racional de la imagen, esto es, observar cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que la conforman –personajes, objetos, paisajes, acciones, gestos, diálogos...–. Pero, por otro lado y por debajo de la racionalidad de la imagen, se halla su *logos* –su discurso–, es decir, la ideología que ésta ampara. La ideología se considera aquí, siguiendo a Van Dijk, como un sistema de ideas, valores o preceptos que organizan o legitiman las acciones del grupo. El discurso, por su parte, es el modo de acción y de interacción social ubicado en contextos sociales, esto es, que tanto él como sus dimensiones mentales (sus significados, por ejemplo) se inscriben en situaciones y en estructuras sociales (Van Dijk, 1998: 16-9). Por todo ello, la imagen fílmica desvelada mediante el análisis iconológico constituye un dato sociológico (el significado weberiano) y discursivo que, en el caso que interesa aquí, expresa la ideología oculta en la visión del Otro.

A partir de estas bases teóricas y metodológicas, este trabajo tiene como objetivos:

- Relacionar la crisis, el miedo y la xenofobia en el cine de horror y
- Comprobar la forma en que en *King Kong* se vinculan la crisis, el miedo y el rechazo del Otro.

Con el ánimo de lograr estos objetivos, he dividido la presente investigación en dos partes dedicadas, respectivamente, al miedo y la xenofobia en el cine de horror y en *King Kong*. Ambos apartados se subdividen, a su vez, en diversos subapartados y están precedidos de una introducción que concluye con unas reflexiones finales.

2. CRISIS, MIEDO Y XENOFOBIA EN EL CINE DE HORROR

2.1. ¿CINE DE TERROR, DE HORROR O FANTÁSTICO?

Al distinguir entre el horror y el terror, pisamos un terreno muy resbaladizo, puesto que, en la literatura especializada, los escritores hispanos se refieren al *cine de terror* mientras que los anglosajones lo denominan *horror film*, que sería sinónimo de género cinematográfico fantástico-terrorífico. De este modo, en una primera ojeada, ambos se nos presentan como vinculados al mismo objeto de estudio, ya que, en muchas ocasiones, lo fantástico y lo terrorífico juegan un mismo papel indisoluble. Por tanto, de entrada, parece bastante difícil discernir un concepto de otro; es más, podría pensarse que, con ellos, entramos en un territorio indefinible (Pulido, 2004: 229 ss.).

Para complicar todavía más la cuestión, existe una evidente vaguedad en los límites de los géneros cinematográficos de terror u *horror movie* y fantástico. Este último – mediante los vampiros, los fantasmas, los dobles, los seres sobrenaturales y los monstruos – expresa los pensamientos reprimidos, los miedos colectivos que atenazan a una sociedad determinada y todo lo que escapa a los límites de la razón. No por casualidad, supone una trasgresión o, al menos, una problematización de nuestra concepción de lo real, al tratar dos elementos sobre los que descansa la construcción de todo relato fantástico: los fenómenos imposibles e inexplicables, asociados con lo desconocido. Justamente las regularidades y las certidumbres preconstruidas son las que determinan la concepción de lo real, que establece, codifica lo posible y lo imposible, lo normal y lo anormal. De ahí que necesitemos acotar la realidad, delimitar el mundo en el que vivimos para poder funcionar dentro de él. Pues bien, el objetivo del cine fantástico consiste precisamente en desestabilizar esos límites que nos otorgan seguridad y problematizar las convenciones colectivas. Esa trasgresión provoca, al mismo tiempo, el extrañamiento de la realidad,

que deja de ser familiar y se transforma en incomprensible y amenazadora, y el miedo –término igualmente problemático por su carácter subjetivo, confundido con otros considerados sinónimos como terror, inquietud, angustia, aprensión, desconcierto...– que ella produce, un efecto fundamental, necesario, del género fantástico. No en balde, de lo que trata este género, en el fondo, es de postular la anormalidad de la realidad, reflejar la imposibilidad de llegar a un sentido definitivo o a una realidad absoluta, es decir, revelar que la sociedad no funciona como creemos o deseamos (Roas, 2002: 41-45; Roas, 2006).

Margarita Cuéllar Barona (2008), al hablar del *cine de horror*, también cree que la teoría que ha abordado el tema está llena de contradicciones y que igualmente lo está la teoría acerca de los géneros cinematográficos. Así, si algunos expertos categorizan las películas siguiendo un vocabulario y los elementos que ellas comparten, otros investigadores prefieren destacar la simbología y el significado de las películas con el objetivo de precisar una línea ideológica común a cada género. Al respecto, en el *vocabulario* usual del cine de horror se hallarían la figura del monstruo, la sangre, la muerte, las fuerzas del más allá, lo diabólico, etc. Ahora bien, esta autora se atreve a precisar algo más los conceptos de terror y de horror, al considerar que el primero es una consecuencia del segundo y al defender que, mientras que el horror alude a lo monstruoso, lo vil, lo intangible, lo atroz, etc., el terror apunta hacia el sentimiento que estremece en el momento en el que el miedo se introduce en el cuerpo y bloquea todo pensamiento racional. Además, siguiendo a la novelista británica Ann Radcliffe –pionera de la novela gótica– cuando dice que el horror nace de la aprensión que sentimos frente a la oscuridad y la presencia del mal que suponemos habita en ella, Cuéllar considera que la palabra *horror* es más apropiada para hablar del contenido de las películas y la de *terror* define mejor lo que siente el espectador frente a lo *monstruoso* del cine de horror.

En resumen y a pesar de la problematicidad evidenciada, en este artículo me referiré, indistintamente, al cine de horror o fantástico, en tanto que lo que une a ambos géneros es el miedo que provocan y contar como protagonista a un monstruo. Además –siguiendo a Cuéllar Barona–, cuando me remita al *horror*, lo haré en relación con el contenido de las películas, y, en el momento en el que indique el término *terror*, lo haré refiriéndome a lo que sienten los espectadores.

2.2. CRISIS Y MIEDO EN EL CINE DE HORROR

En las épocas de situaciones traumáticas, de crisis generalizadas, y sobre todo de las económicas, florece el cine de horror (Gubern, 1979: 11) o las películas fantásticas, que reflejan espontáneamente actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva (Kracauer, 2015: 40), como evidencian la subida de las acciones de la industria cinematográfica

con estos géneros y el aumento considerable de su negocio (Peter, s.a.). Ciertamente, los ciclos de terror aparecen en períodos de tensión social, de manera que el género fantástico-terrorífico se convierte en un medio a través del cual pueden expresarse los miedos de esa etapa. En efecto, el cine de horror revela la historia de las ansiedades del siglo XX (Wood, 2002: 31). Posiblemente esto se produce porque la perturbación de las normas culturales, tanto conceptuales como morales, provee un repertorio simbólico para esos tiempos en los que el orden cultural se ha hundido o se percibe en estado de descomposición. Y es que, a pesar de que el terror constituye una forma expresiva que busca su propia armonía interna, trata por naturaleza con lo inarmónico –lo monstruoso– o de la ruptura de la armonía en el mundo –la irrupción de lo horrible y/o fantástico– (Cueto, 2002: 73).

Esto es así en la década de los 30 del siglo XX, época en la que aparecen los monstruos cinematográficos de esencia maligna y torturada como *Drácula*, de T. Browning; *El Doctor Frankenstein*, de James Whale; *La momia*, de Freund; *La parada de los monstruos*, de Tod Browning; y *King Kong*, de Merian C. Cooper y Schoedsack (García, 2012: 71). Con posterioridad a esta época, el género fantástico evolucionará –desde sus orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII– por una progresiva intensificación de la verosimilitud –cada vez los films se sitúan más en la vida cotidiana– y por la búsqueda de nuevas formas de comunicación del miedo a los espectadores (Roas, 2002: 44).

Pero el cine de horror no es únicamente un catalizador de los miedos cotidianos (García, 2012: 68) o el gran espejo de los terrores más reales (Sánchez, 2002: 303), ya que contribuye también a conservarlos y, esto es realmente importante, a construirlos (Carroll, 2005: 16). Porque, en efecto, el arte del horror refleja la realidad pero, al mismo tiempo, la retroalimenta de tal modo que genera correspondencia entre lo fantástico del relato y la realidad cotidiana. Así, la arquitectura del miedo enlaza lo real y lo imposible y permite la irrupción de esto último en el interior de lo normal. Por consiguiente, en el cine, no hay distinción entre el plano real y el ficticio, puesto que nuestro miedo real se confunde con su reflejo, el ilusorio y, de este modo, el miedo y su gemelo se hallan al mismo lado del espejo, mientras que al otro solo queda el vacío. No sorprenda, pues, que el cine de horror provoque una intensa percepción, que modele poderosamente, que nutra el entramado emotivo, simbólico e imaginativo y, en definitiva, que facilite el descubrimiento del miedo (Errasti Pérez, 2002: 102; García Vega, 2002: 117-120; González Escudero, 2002: 135-8; Palacios, 2002: 196-7; Prieto de Paula, 2002: 252; Sánchez, 2002: 305).

En otras palabras, el cine construye dicha emoción y la transforma en un sentimiento consciente (González Escudero, 2002: 165). Así, la emoción de terror se transforma en sentimiento porque el cine de horror produce el *terror-arte*, es decir, un estado emocional eventual que posee dimensiones fisiológicas y cognitivas –creencias y pensamientos– (Carroll, 2005: 44-75, 299). En consecuencia, el miedo que provoca el cine fantástico

o de horror puede ser de dos tipos: físico o emocional o metafísico o intelectual. Si el primero tiene que ver con la amenaza física y la muerte, el segundo –que es más propio y exclusivo del género fantástico–, si bien suele manifestarse en los personajes, afecta más directamente al espectador (Roas, 2006).

En último extremo, si esto es así es porque el cine mantiene una cierta distancia estética entre el sujeto y el objeto (Cueto, 2002: 46), puesto que, al reflejarse el miedo en el espejo cinematográfico, éste hace soportable cualquier tipo de temor (Domínguez, 2002: 26). Al respecto, debe tenerse en cuenta que el miedo de la ficción se codifica ritualizando los comportamientos a los que transforma en previsibles; y que es precisamente esta previsibilidad la que consigue desactivar, en parte, el propio miedo (Prieto de Paula, 2002: 252-3). Así pues, al encadenar el miedo al mundo de la ficción, aquel queda domesticado y, con él, todo lo que resulta amenazador en la vida diaria (Cueto, 2002: 78). Sin olvidar que esta posición de control que transmite el cine es la que permite disfrutar de la emoción del miedo (García, 2012: 69). Este deleite, lógicamente, está asociado al negocio, lo que no quiere decir que la estetización del terror resulte únicamente un mero pasatiempo, sino que tiene como función preparar las audiencias para el consumo del terror real, que llegará atenuado, pues, antes de ser víctimas del miedo, los individuos ya eran sus consumidores. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la destrucción de las Torres Gemelas que fue anticipada con lujo de detalles por Hollywood en diversas ocasiones (Ordóñez, 2006: 99) –y también en la segunda de las versiones de King Kong–.

Por otro lado, para que este género resulte placentero, es fundamental la narración (Carroll, 2005: 262), la trama, al igual que –como señaló Aristóteles– sucedía en la tragedia (González Escudero, 2002: 146, 164; Domínguez, 2003: 663). Así es, lo que genera satisfacción no es el monstruo como tal sino la estructura narrativa total en la que se incorpora y se escenifica su presentación y su desarrollo. Al respecto, se han señalado dos tipos de trama fundamentales en el cine de horror: la trama del descubrimiento completo y la del transgresor (Maruri, 2002: 171; Prieto de Paula, 2002: 255; Carroll, 2005: 212-266, 374). El tema subyacente de la trama del descubrimiento complejo es revelar que hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que se encuentran en la concepción del mundo vigente, mientras que el tema recurrente de la trama del transgresor es que hay algún conocimiento que es mejor dejar a los dioses. Por lo tanto, el tema principal de ambas tramas lo constituye la búsqueda del conocimiento oculto, impío o prohibido, esto es, conocer lo desconocido. De este modo, el cine transmite a los espectadores la debilidad de la lógica que gobierna el mundo, la fragilidad de las leyes fijas de la naturaleza y el enfrentamiento entre lo natural y lo humano, con su opuesto; además, reconoce todo lo que la civilización reprime, lo oculto, a pesar de que, en muchas ocasiones, el orden vuelve a ser restaurado en un final feliz.

En definitiva, puede entenderse el miedo como el fruto del conflicto contra lo incognoscible, en la medida en que se manifiesta como el motor de un proceso obligado a la perenne reiteración circular, ya que se realimenta siendo al mismo tiempo causa y efecto del desconocimiento del mundo fenoménico: lo incógnito genera miedo y este miedo propicia la creación de mitos que, a su vez, producen temores. Pero ello supone, en último extremo, sacar a la luz lo que dejan fuera las categorías conceptuales normativas.

2.3. EL MONSTRUO O LA XENOFOBIA EN EL CINE DE HORROR

Según Ella Shohat y Robert Stam, las imágenes antropológicas del Otro pertenecen a un imaginario generado en la época colonial. Pues bien, estas representaciones proponen una lectura *animalizante* del otro, el colonizado, y diseñan –con un discurso inspirado, básicamente, en los argumentos de la ciencia, la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina– como una bestia salvaje de indomable libido. El cine, que no es neutral ante el discurso colonialista, combina la narrativa con el espectáculo, suministrándole a las audiencias occidentales la posibilidad de experimentar las aventuras que vivían los colonos en mundos lejanos. Así pues, estas historias, contadas desde la cosmovisión europea, presentan al nativo como alguien atractivo y a la vez como un nuevo otro repudiado. Y, de este modo, éste se transforma en el personaje ideal en el que se proyectan las ansiedades y los miedos y con el que se fortalecen las identidades nacionales y los ideales de civilización, en claro contraste con lo bárbarico. Ahora bien, este nuevo otro, erotizado, deseado, temido y fetichizado, se percibirá como una amenaza justamente cuando las ciudades reciban ingentes cantidades de inmigrantes que hacen perder lo que otrora fue una fascinante y extraña cultura, de esencia exótica, para pasar a constituir una amenaza que evidencia la fragilidad de las fronteras y la ineludible penetración cultural (Cuéllar Barona, 2008).

Como se verá, este nuevo otro –King Kong– adopta en el cine de horror la forma de un monstruo, el cual amenaza la *normalidad* y es convertido en el personaje mediante el que se proyectan todos los malestares sociales (Wood, 2002: 31). En efecto, el monstruo se construye desde los miedos, los tabúes, las memorias y los temas que la sociedad se resiste a afrontar, o lo que es lo mismo, desde las represiones políticas y sociales y desde lo reprimido. Por eso, el monstruo está más allá del orden natural, esto es, simboliza lo *otro*, lo inhumano o incluso lo antihumano, lo que explica que sea el pilar que sostiene el cine fantástico y de horror. Y es que encarna, en lo más hondo y en una evidente amenaza física, el miedo a la muerte y a lo que existe al “otro lado” (Roas, 2002: 42-3; Cuéllar Barona, 2008).

No extrañe que los monstruos cinematográficos representen la exclusión del Otro. Pero ¿quiénes son estos monstruos? Unos seres que no pueden ser explicados

por la ciencia de forma naturalista, unos personajes extraordinarios que entran en el universo ordinario y que son considerados por los humanos como anormales, como perturbaciones del orden natural, como amenazas psicológicas, morales y sociales y, en suma, como un riesgo para el orden social establecido por las entidades político-sociales a nivel de la nación, la clase, la raza o el género. Eso hace que el cine de horror, en tanto que incorpora a estos monstruos inherentemente hostiles hacia la humanidad y que representan por eso mismo al Otro depredador, sea esencialmente xenófobo (Carroll, 2005: 45-404).

Al respecto, no es gratuito que el monstruo, un objeto o ser impuro, sea categorialmente intersticial, contradictorio, incompleto o carente de forma y que convierta la categorización cultural en problemática, si bien puede hacerlo de distintas maneras. Por ejemplo, mediante las criaturas de fusión –King Kong es una muestra de ello– que trasgreden las distinciones categoriales como dentro/fuera, vivo/muerto, animal/humano, lo que demuestra que el monstruo es una figura compuesta, que reúne tipos de seres distintos y que mezcla categorías disjuntas. Junto a la fusión está la magnificación, que se relaciona con dos grandes asuntos del cine de horror como son la tiranía y la monstruosidad (Sánchez-Navarro, 2002: 271), ambos muy presentes en el film del gran simio.

Precisamente la ambigüedad, junto con la incertidumbre, constituye una de las características que definen la abyección, según Julia Kristeva, esto es, lo “que perturba la identidad, el sistema, el orden; lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas; lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado”; una “insostenible conjunción de lo Uno y de lo Otro, de la Ley y del Gozo”, es lo que hace amenazante la abyección. Por tanto, lo abyecto –el monstruo de terror– deviene lo femenino, lo ambivalente, la frontera donde se pierden los límites estrictos entre lo mismo y lo Otro, el sujeto y el objeto, lo de dentro y lo de fuera, lo que es objeto de fascinación y de miedo (Kristeva, 1980: 217). Es, asimismo, lo que se dispone en esa orilla ambigua, indefinida, que existe entre la interioridad y la exterioridad corporal; lo que es expulsado al verse como no limpio o impuro (Mandel Katz, 2007-2008: 154); y lo que es excluido al no poder ser asimilado a la norma, en tanto que sale fuera de ella y constituye su límite (Solorza, 2014: 5).

El monstruo abyecto, cercano a lo pútrido de la muerte, al no ser y a la ausencia de humanidad, produce en los espectadores repugnancia, indignación y asco. Este último sentimiento separa las fronteras entre el ser humano y el mundo, entre el sujeto y el objeto, entre el interior y el exterior e indica todo lo que debe ser evitado, apartado e incluso eliminado. De ahí que, en el análisis del monstruo abyecto –King Kong es una muestra de ello–, puedan utilizarse, entre otras, las siguientes metáforas:

- a. El temor a la naturaleza. Lo abyecto funda lo humano, al ser expulsado al lado del mundo natural y, por otro lado, el temor a la naturaleza supone la entrada a la cultura y el pilar del lenguaje.
- b. El horror o la reverencia a lo divino. La escisión entre lo natural y lo cultural representa, al mismo tiempo, la *pérdida inaugural* de la raza humana, o sea, su caída. Por consiguiente, la abyección produce la necesidad de la religión que suprime la *creencia fundante de todo ser*.
- c. La animalidad humana. La otra asociación de la repugnancia remite a lo animal en lo humano, lo que está unido al abandono del estado de naturaleza, y a lo religioso. Además, entre la animalidad y la deformidad, surge lo monstruoso, que desagrada porque huele mal, asquea y atemoriza, sin olvidar que lo animal representa la incivilización, el fin de la sociedad y que el estado de animalidad abole el carácter humano y legitima todo acto de agresión, de violencia y de exterminio (Figari, 2009: 133-134).

Este monstruo cinematográfico se parece también a los seres liminares –algunos de ellos también monstruosos– de los mitos antiguos de las sociedades tribales y agrarias, personajes de umbral que se encuentran en un proceso de cambio y de transformación en el que su estructura social deviene lo periférico y, la etapa transitoria, lo central. Además, este período transitorio se caracteriza asimismo por la inclasificabilidad, la ambigüedad y la ambivalencia cognitiva y sociológica. Y es que el ser liminar –al igual que sucede con el extranjero y con los monstruos de fusión– representa la unión de los dos polos opuestos, en la medida en que es alguien que está próximo físicamente y, simultáneamente, alejado cultural y moralmente. Finalmente, también le define que es un ser marginado, extraño, rebelde, retraído, desviado y anormal que invita a la acción y a la reflexión (Turner, 1990: 108; Alemán Salcedo, 2011: 79-390).

Pues bien, este ser liminar habita en territorios liminares y de transición (Turner, 1977: 43-4; Turner, 1982: 23; Turner, 1988: 102, 170-1; Turner, 1990: 110; Alemán Salcedo, 2011: 22-388), que tienden a ser colectivos y cíclicos. Son lugares situados en *el límite*, *entre medio*, en *zona neutra*, en *el borde*, en *la frontera*, en *la periferia*, en *el margen*, en *el limen*, en *el umbral* y en *el pórtico*. Se ocupan de la anomalía, de lo inclasificable y de la ambivalencia, pero sobre todo se disponen en una posición periférica a la estructura social, en cuyo seno ésta es simplificada, al igual que las relaciones sociales. Por lo demás, los fenómenos liminares se relacionan con la unidad social, con el orden y con la identidad cultural. En efecto, los límites representan un terreno apropiado para elaborar estrategias de identidad, pues superan las categorías de clase, de género o de pertenencia a una nación que clasifican a las personas. Sin olvidar que la liminaridad borra las separaciones

jerárquicas, divide los mapas binarios e invita a conceptualizar el mundo desde otros parámetros.

En consecuencia, la unidad le es propia, en la medida en que en ella coinciden procesos y nociones opuestos: lo que no es ni una cosa ni otra y, simultáneamente, es ambas. Ciertamente, el borde remite al presente y al más allá, es apertura y clausura, desplazamiento y restricción, limitación y posibilidad, articulación y separación y conservación y exploración. Por este encontrarse entre lo uno y lo otro, la naturaleza de lo liminar puede comprenderse únicamente mediante símbolos, metáforas e imágenes, que son las que logran expresar las paradojas y la unidad de los opuestos. Sin olvidar que estos símbolos manifiestan lo informe y constituyen juegos de significados que hacen un uso creativo del desorden, el cual representa tanto peligro como poder, y contrasta con el orden, en cuanto que éste implica restricción y una sola configuración de lo posible.

El lugar en el que vive el monstruo también simboliza otra configuración de lo posible, la de lo imposible, lejano, extraño y temible. Y es que en este espacio reside lo ignorado, lo secreto, lo invisible, lo inexplicable, lo vacío, la nada, el sinsentido y lo innombrable (Palacios, 2002: 193-5), es decir, el miedo mismo. Pero, si se piensa bien, estos conceptos también son adecuados para definir la Otredad, que se encarna tanto en el monstruo –el Otro, el extraño– como en el escenario en el que se mueve –lo Otro, lo extraño–. Frecuentemente, su origen está en geografías situadas más allá del límite, en continentes –o islas– perdidos y en el espacio exterior situado fuera de lo urbano y de la vida cotidiana. En cualquier caso, éste es un territorio que simboliza lo desconocido, lo que aterriza, lo que se emplaza en el exterior de las categorías culturales, pues el cine de horror desvela el conflicto entre la anormalidad y la normalidad, o lo que es lo mismo, entre la humanidad y la inhumanidad. Aunque, algún autor opina que, en la mayoría de las ocasiones al final es restaurada la normalidad y, por consiguiente, reafirmada, lo que explicaría el por qué las modernas ficciones fantásticas pueden ser consideradas, al igual que los antiguos fenómenos liminares, como rituales de inversión para la sociedad de masas (Carroll, 2005: 78, 88, 410-413), lo cierto es que –como se verá– al término del film lo que predomina es la sensación de desasosiego y de desorden, del desconsuelo característico del cine fantástico (Campra, 2001: 159-160).

Más concretamente, los territorios del terror pueden ser reales o ficticios, concretos o abstractos y físicos o topográficos y mentales (Domínguez, 2002: 9). En este último sentido, lo irracional y lo desconocido, que representa el monstruo, también vive en nosotros; el monstruo está en nosotros, es el Otro que habita en nuestro interior. Y es que tanto él como su víctima simbolizan la dicotomía de nuestro ser, nuestros deseos más inconfesables y el horror que ellos nos inspiran (Roas, 2002: 43-4). No extrañe que el miedo se inserte profundamente en el alma humana, aunque también lo hace en la de la ciudad; al respecto, en el cine de horror y en muchas ocasiones, el cuerpo –como envoltorio y

como envase– y la ciudad se constituyen mutuamente, inseparables. En efecto, ambos conforman dos espacios en los que se presenta el miedo y se refieren al escenario –la ciudad como teatro– y al cuerpo –el individuo como actor–, al pánico colectivo –como desorden social– y al espanto individual –como crisis personal– (Palacios, 2002: 211; Pérez Álvarez, 2002: 229-243; Sánchez-Navarro, 2002: 276). Es más, la mente humana y los territorios del horror se asocian de tal manera que existe una vinculación estrecha entre el decorado del miedo y los mecanismos psicológicos de sus personajes (Palacios, 2002: 196). Así, una mente desestructurada proyecta un entorno espacial desordenado (Maruri, 2002: 172), que conduce al corazón mismo de las tinieblas: al ser humano, el objeto último del decorado del horror, la instancia final donde habitan el mal y el miedo.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en una naturaleza hostil –las selvas– en medio de la cual se rodea y se aísla lo humano (Palacios, 2002: 197, 211). El bosque, sin ir más lejos, representa la contrafigura de la urbe, pero al mismo tiempo se identifica con ella en tanto que pervive en sus calles. De modo que, si en aquel, en su profundo interior, se conserva un miedo primitivo y primordial, en la ciudad, la *jungla del asfalto*, tampoco el miedo ha sido vencido, a pesar de que la existencia de una muralla marque los límites entre el adentro –lo domesticado, la civilización– y el afuera –lo indómito–. Es más, este muro no deja fuera realmente los miedos sino que encierra los propios, algunos tan prístinos como los que se dan en la foresta. Arremolinados simbólicamente a estos dos miedos espaciales –el de la ciudad y el del bosque– se encuentran dos temporales: el premoderno y el moderno; los viejos revigorizados, nunca enterrados del todo, y los nuevos (Pérez Álvarez, 2002: 229-31).

Y es que –como ocurre en *King Kong*–, en la ficción, el terror al presente convive con el miedo al pasado, con los monstruos y mitos clásicos. Ciertamente, ello supone un gesto de nostalgia (Carroll, 2005: 250), pero también la constatación de los terrores más atávicos instalados en la urbe y en el ser humano. Al fin y al cabo, el cine de horror lo que pretende es mantenerlos en el límite de la pantalla, de la ficción, ritualizados, codificados, espectacularizados y, en suma, controlados. Y como quiera que este género de lo liminar anticipa el porvenir, transita por todas las modalidades del tiempo: el presente revigorizado, intensificado por la emoción del miedo convertida en sentimiento; el pasado revivido por la nostalgia por el origen; y el futuro anticipado por la pasión por el final. Y lo hace con la esperanza, vana a la postre, de domeñar viejos y nuevos, instantáneos y eternos temores. Pero, eso sí, con el feliz resultado de otorgarle una mayor intensidad a la vida, alargada hacia atrás y hacia adelante.

Ahora bien, el cine de horror no solo transita por el tiempo también lo hace, y muy fluidamente, de la civilización a la barbarie, algo que –como se verá– *King Kong* efectúa con éxito. Y es que, aunque la ciudad sea fundamentalmente sinónimo de lo primero, “la barbarie de sus habitantes está a pocos minutos”. Esto quiere decir que, en cualquier

momento, el orden urbano se desestabiliza y explota una desbandada general; que, aunque todo parezca tranquilo, de pronto, quizás por el pánico financiero, el orden social, que es ante todo político y económico, se rompe; que, de improviso, estalle el desorden y que los individuos se conviertan en una masa que sale despavorida (Pérez Álvarez, 2002: 229, 242-3). Lo sorprendente, sin embargo, es que ello ocurra incluso en la ciudad geométrica, abstracta, limpia y técnica, en la urbe maquinista y moderna que ofreció el sueño de una modernidad razonable y que no es sino más que un espejismo de aparente normalidad donde todo lo “sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1991) y donde, agazapado, se halla el terror (Maruri, 2002: 172-3). Así, es lo que ocurre con el desmedido crecimiento vertical urbano, con las ciudades distópicas que empequeñecen sobremanera a sus habitantes o que los apilan o aíslan y, por consiguiente, los convierte en seres solitarios y deshumanizados (Sánchez-Navarro, 2002: 276); en seres presos del terror interior y rodeados del miedo por todas partes.

No extraña que los monstruos del horror personifiquen, a la postre, además de lo abyecto, lo liminar, lo temido y odiado, lo que define y lo reprimido (Palacios, 2002: 193) y que encarnen el miedo al Otro o a lo Otro que está fuera y en el interior de la mente. O mejor, no sorprenda que esa Otredad, en realidad, no constituya más que la conjunción de los miedos ambientales y mentales, una extensión de los cuerpos y las mentes, pero de aquello que no gustaría que saliera a la luz, que desnudara y que revelara la frágil naturaleza animal y mortal humana.

3. CRISIS Y MIEDO AL OTRO EN *KING KONG*

3.1. CRISIS Y MIEDO EN *KING KONG*

La habitual relación del cine de horror con un tiempo de crisis social tiene en la versión de *King Kong* de 1933, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack, el ejemplo más prototípico (Latorre, 1982: 6), pues justamente, esta primera versión se enraíza en la crisis de 1929 (Gubern, 1974: 20). Puede decirse, por consiguiente, que el mito originado poco después del *crack* es el resultado de un trauma colectivo, histórico-social, político y económico de tal magnitud que no debe sorprender que convoque y reanime los fantasmas más arcaicos, al tiempo que los miedos de una sociedad inmersa en el desconcierto y la desesperación que, precisamente por eso, está siendo devorada por algo “monstruoso, ciclópeo y metafórico” (Díaz Maroto, 2005: 16, 60).

De ahí que *King Kong* –como se irá viendo– encarne al ser abyecto y liminar, al individuo solitario rechazado, al amante desgraciado, a la víctima propiciatoria de la sociedad degradada y personifique las pesadillas del inconsciente colectivo (Fernández

Valentí, 2008: 65); mientras que el conjunto de la película invoca un estado regresivo de terror casi preternatural frente a una civilización que se siente fracasada. En este sentido, el trayecto a la isla de la Calavera constituye un viaje al pasado, a un lugar en el que el tiempo estaba detenido (Cabo, 2006: 17), en el que se manifiesta “Terror a la Historia” (Roche Cárcel, 2013: 134) y en el que se simboliza la pureza primitiva de la infancia humana (Navarro, 2000: 51; Navarro, 2006: 36).

No hay que olvidar que la Gran Depresión norteamericana, que sacudió y estremeció a este país y a todo el mundo occidental entre los años 1929 y 1933, fue producida por la hecatombe que supuso la pérdida de los mercados europeos, tras el desastre de la Primera Guerra Mundial. A ella le siguieron el correspondiente colapso económico, bursátil y financiero y el hundimiento de la industria y su consiguiente desempleo masivo. Pues bien, todo ello está muy presente en el film, especialmente en los primeros minutos donde aparecen unas imágenes, de un “crudo realismo” y de cariz “casi documental” (Gubern, 1974: 54), de los efectos de la depresión en los barrios más marginales de la ciudad de los rascacielos. Además, resulta muy significativo el hecho de que estas imágenes se muestren al principio de la película, pues ello está en la base de lo que acontecerá después y, por tanto, del argumento narrativo del film. Son imágenes necesarias para revivir en los espectadores el miedo a la depresión y que este temor pueda intensificarse y transformarse con la aparición, mediado el film, de King Kong y los acontecimientos que se desarrollan a partir de su presencia.

Así, el miedo producido por la crisis y sus consecuencias puede considerarse como la causa primaria de los temores posteriores, superpuestos, no siempre fácilmente distinguibles y profundamente imbricados en ese ambiguo terreno liminar cinematográfico en el que la realidad y la ficción apenas pueden ser escindidas. Porque a lo largo de la película, en unas ocasiones se establecen claras diferencias entre los temores reales y los ficticios y entre los de los espectadores y los de los personajes, pero en otras se genera una tupida, compleja y creativa red de correspondencias entre ellos. Lo primero se produce en la película gracias a las numerosas inversiones y, lo segundo, mediante cuantiosas correspondencias.

Por ejemplo, constituye una llamativa inversión para marcar las diferencias el silencio atroz de la secuencia de la depresión neoyorkina frente al *leit motiv* de la música que suena cuando King Kong aparece por primera vez en pantalla. En ese momento, se oye un tema agresivo interpretado por una poderosa sección de viento, que provoca la asociación con la fuerza y el tamaño, y la percusión, un sonido asociado en el inconsciente a los estratos menos civilizados de la humanidad, al primitivismo y a la regresión que implica la figura de Kong. Lo mismo sucede con la contraposición entre las islas de Nueva York y de la Calavera, pues frente a la primera que representa el entorno contemporáneo del progreso, la ciencia, la tecnología y la civilización (los humos de las chimeneas son

blancos), la segunda simboliza el abandono de la realidad y el adentramiento en un mundo extraño, prehistórico e irreal, en un universo de fantasía, de sueños y de pesadillas (Díaz Maroto, 2005: 46, 54); en un escenario donde habita el animal y los humanos de color negro.

Pero, a pesar de estas evidentes divergencias entre ambos mundos, la película también los conecta con una serie de correspondencias que, al final, relativizan esas diferencias. Así, en la vida cotidiana de los ciudadanos de la gran urbe, las implacables y competitivas luchas económicas conducen a los *cracks* periódicos y *monstruosos* que reducen masas enteras a la miseria, al desempleo, al hambre y al miedo. Y, en el remoto mundo de *Skull Island*, también el pueblo está esclavizado por otros temores y monstruos (Martín, 1972: 61). Por consiguiente, lo que sucede en el film es que se yuxtaponen dos tipos de miedo similares: los producidos por el gigantismo de una sociedad que se tambalea, resquebrajada en sus cimientos más hondos, y los generados en una civilización extraña que cultiva el miedo al gigantismo de King Kong (Latorre, 1982: 7). En suma, puede considerarse la película como un viaje hacia los temores de unos personajes y de unos espectadores inmersos todos ellos en un ambiente de temor (Díaz Maroto, 2005: 45, 54). No sorprenda que, al ser proyectada la película por primera vez el 2 de marzo de 1933 en el *Radio City Music Hall* y en *R.K.O. Roxy* ante unos 10.000 espectadores, causara un extraordinario efecto en ellos, provocándoles una reacción unánime, pues quedaron a la vez aterrorizados y fascinados ante lo que habían visto (Martín, 1972: 60; Navarro, 2000: 51; Navarro, 2006: 34).

Es justamente esa fascinación, que surge por la distancia fílmica existente entre el sujeto y el objeto, lo que complementa al terror y lo atempera, lo que lo hace soportable. Son muy significativas, al respecto, cuatro escenas. En la primera, Fay Wray, la protagonista del film, contempla por primera vez al gorila gigante y emite el famosísimo grito. Pero éste no es de miedo sino de terror, un grado más intenso, ya que está atada y paralizada, impotente para cambiar su situación. A ello se le suma que King Kong es un monstruo abyecto, repugnante y, para ella, real y una verdadera amenaza. Por el contrario, los asistentes a la película pueden también dejar salir un grito de terror al observar al simio, pero en todo caso con conciencia de que es un personaje de ficción y de que su existencia no está seriamente amenazada.

En la segunda escena, una joven contempla desde la ventana de su alto piso lo que está sucediendo en la calle, es decir, los despiadados ataques de King Kong a los viandantes y a los objetos. Se siente curiosa, incluso tal vez atemorizada, pero cree que, desde su atalaya, no le puede pasar nada y que se siente a salvo; y algo similar le ocurre al público, también aterrorizado por lo que está viendo, pero sabiendo que es totalmente improbable que el gorila llegue hasta su ciudad, su edificio o el cine en el que se halla. Por tanto, este miedo es ideal en la medida en que constituye más un pensamiento que una experiencia real.

En la tercera secuencia, una joven duerme plácidamente en su cama, en el momento en el que King Kong se asoma por ella creyendo que es su amada; cuando se da cuenta de que no es así, la coge con sus grandes manos, la despierta y la deja caer al vacío; entonces, el sueño de ella se convierte en pesadilla. Los espectadores nuevamente están afectados, pero en un estado de pánico muy diferente al del personaje femenino, pues se implican solidariamente con lo que le está pasando y se dan cuenta de que es un miedo de pensamiento, ideal; no es posible que eso les ocurra en la realidad, primero de todo porque King Kong no existe.

En la última escena, el gigantesco gorila se halla en el teatro de Broadway y el público asistente a la función observa curioso y expectante –aunque no sin algo de inquietud– el espectáculo del animal domeñado y esclavizado. A pesar de que tiene miedo, se cree seguro porque el animal está fuertemente atado, sin embargo de repente éste desamarra sus cadenas y el público entra en pánico y sale despavorido del teatro. A los espectadores reales de la película, el momento también les llena de temor, pero no abandonan la sala donde están cómodamente asentados, es más quizás estas personas sigan comiendo felizmente palomitas de maíz.

Cabe pensar que, si el miedo empujara a salir de la sala, la gente terminaría por no ir al cine, no se gastaría dinero en él y, a la postre, no se entendería el éxito apoteósico de la película y la inversión tan enorme de la misma, 750.000 dólares (Montagne, 2008: 242), una cifra altísima para la época, y más en tiempos de crisis. En cualquier caso, dado que la compañía RKO recuperó y multiplicó esta ingente cantidad obteniendo pingües beneficios con el éxito mundial del film, queda clara la –anteriormente aludida– correspondencia existente entre la crisis productora de miedos y el éxito económico de las películas de horror.

No cabe duda que esto tiene que ver también con el placer que otorga la trama y que –como había señalado anteriormente–, en el género fantástico terrorífico, se enlaza precisamente con el desvelamiento del conocimiento oculto, impío o prohibido, con lo ignorado, lo secreto, lo invisible, lo inexplicable y lo reprimido por la civilización. En este sentido, es muy revelador que la pareja de documentalistas Schoedsack y Merian C. Cooper, los directores de la película, poseyeran una extraordinaria agudeza antropológica y, sobre todo, que fueran “aventureros atraídos por lo desconocido”. A la sabiduría de ellos se suma la “profunda cultura artística dentro del mundo de lo fantástico, de lo extraño” de Willis H. O’Brien, el diseñador de King Kong y de los efectos especiales (Navarro, 2000: 49-50; Díaz Maroto, 2005: 22). Asimismo, es un buen indicador de ese papel descubridor de lo velado de este film de horror que *Skull Island* esté oculta por una perpetua bruma de carácter inquietante y maléfico (Montagne, 2008: 242), lo que significa que la entrada en la misma dará a conocer sus secretos. Igualmente, la escena en la que aparece una cola de mujeres que esperan pacientemente, con rostros envejecidos, para recibir un plato

de comida caliente en la *Woman's Home Mission*, se desarrolla en un barrio sórdido y brumoso de Nueva York.

En definitiva, lo no visible se esconde en la remota y desconocida isla donde vive King Kong, pero también se oculta en el corazón de la civilización.

3.2. KING KONG Y EL TERROR AL OTRO, INTERIOR Y EXTERIOR

Como se va a poder comprobar a continuación, el miedo al Otro y a su complemento lo Otro habitan tanto en la isla como en la ciudad y King Kong lo ejemplifica muy bien. En primer lugar, se trata de un monstruo enorme, pues mide 14 o 15 metros de altura (Martín, 1972: 60); además, su verticalidad lo jerarquiza, lo hace diferente e inalcanzable a los demás, aparte de repulsivo y temido. Pero, junto a esto, se presenta como un personaje de una soledad extrema, puesto que es un rey sin trono –en el film es exhibido, irónicamente, con una burlona corona colocada por sus esclavizadores– y sin compañera o esposa, por lo que vive solitario los días y las largas noches de invierno. Como es el último de una extirpe que se muere lentamente sin compañía (Montagne, 2008: 243-7), se enamora perdidamente de la chica rubia –muy diferente a él, lo que denota su tolerancia–, pero la protagonista femenina le rechaza y no solo no le ama sino que le teme –esta intolerancia la distingue de King Kong–. Así, King Kong no mantendrá –como sí lo hicieron los dioses griegos– un encuentro carnal con la bella mujer terrenal y, en consecuencia, no tendrá herencia. Por tanto, el monstruo de la naturaleza es concebido por los humanos como impotente e imposibilitado a que desarrolle su función más natural: la de procrear. Deviene, por consiguiente, un melancólico amante despedido, un monarca que no tendrá sucesor y el último representante de un reino decadente sin continuidad que se encuentra en su final. Y, si esto es así, es porque no se desea que la Otredad crezca, que se desarrolle y que se propague o, lo que es lo mismo, se intenta tener acotado lo extraño –lo Otro– y al extraño –al Otro– sin que se conviertan en un virus rápidamente propagable (Cuberes Fernández, 2012: 55).

No hay que olvidar que King Kong personifica el Otro abyecto, liminar, intersticial, que problematiza la sociedad y la identidad, lo que consigue mediante la fusión de categorías disjuntas. En efecto, es un gorila, un *Gorilla gorilla* (Gubern, 1974: 7), pero camina en vertical y se enamora de la chica de la peli como los humanos. Al mismo tiempo, es un dios y un rey, pero también un esclavo, un monstruo repulsivo al que se teme y un héroe que concita la simpatía: King Kong representa a los humanos y, a la vez, es el diferente, el Otro al que éstos temen.

Conviene, además, llamar la atención sobre el hecho de que el monstruo habite, encerrado, en una isla circular liminar y de margen que huele a abyección, a muerte, a

vómito, en la medida en que aquella posee la forma de un cráneo y está llena de las calaveras de los negros muertos. Es éste, ciertamente, un espacio de terror, un pequeño territorio peligroso, con sus arrecifes afilados y sus acantilados volcánicos que mimetizan la columna vertebral de un monstruo grandioso. Está, por otra parte, rodeado de una muralla colosal que también se parece a un exoesqueleto longitudinal y mineral que divide en dos a la isla, pues constituye la frontera inquietante entre dos mundos, el de los humanos y el de los animales prehistóricos, lo de fuera y lo de dentro, el inconsciente y el consciente, la civilización y la barbarie, el progreso y la tradición, la realidad y la ficción y nosotros y el Otro (Gubern, 1974: 19; Navarro, 2006: 35; Montagne, 2008: 242-5).

En el interior de esta isla, rodeado de un bosque espeso con criaturas antediluvianas, detrás de una alta muralla protectora de los nativos y dentro de aquel muro más amplio que circunda todo el territorio y que protege a los *civilizados* de los *bárbaros* humanos y naturales, está la cueva-hogar de King Kong. En ella, en el *límex* que representan sus paredes, se acota el pequeño universo dentro del gran mundo con el que no existe comunicación alguna (Prieto de Paula, 2002: 256). Por cierto que esta gruta también se asemeja al cuerpo del monstruo, pues sus formas circundantes poseen una textura hecha a base de pliegues escamosos, casi orgánicos, que copian las arrugas del cuerpo velludo del animal. Por consiguiente, el escenario del miedo es circular, posee una serie de anillos concéntricos y en su centro se halla la cueva y King Kong, el Otro expulsado al lugar más lejano posible; el Otro encerrado en el interior de la mente, epicentro del miedo.

Luego está la isla de Nueva York, teóricamente el lugar de lo idéntico, pues su trama urbana está marcada por calles rectas paralelas y perpendiculares y por la larga horizontalidad de las vías y la alta verticalidad de los edificios. Sin embargo, precisamente esta verticalidad extrema remite, como siempre ha ocurrido en la historia de la arquitectura, a la profunda desigualdad de los habitantes de la metrópoli. Y, para corroborar ésta, en el centro de toda esta urdimbre perfectamente geométrica y reconocible, se halla el *Empire State Building*, el *alter ego* de King Kong, el original rascacielos, el símbolo de la Modernidad, de la alta tecnología, de la civilización más excelsa, de una de las ciudades más ricas del planeta y de la capital económica del país que está llamado a ser la primera potencia mundial. Por eso, aunque pareciera que entre los hogares de los habitantes de Nueva York y el territorio de King Kong hubiera una distancia insalvable, no precisada, abundada por una bruma insondable, dos murallas altísimas y el cerco de la cueva, el trecho realmente es mínimo, insignificante incluso. De ahí que, a pesar de que parece que el *gueto* de King Kong es suficiente para mantener espacialmente a salvo a los neoyorquinos, de improviso el Otro se instala como desemejante en el centro de la geometría igualadora y, como reacción legítima, busca la compañía de su equivalente y se atreve a profanar el símbolo máximo de la civilización cuando sube al alto *Empire*. Los norteamericanos, sintiéndose mentalmente los mejores sin serlo realmente, permiten

que lo diferente entre en el corazón de lo concebido como semejante. Pero no se atreven a mirarse directamente al espejo y a reconocer que esa distinción forma parte característica de la identidad y que, por tanto, les define; prefieren –es mucho más fácil y simple– abatir al monstruo implacablemente.

Sin embargo, al hacerlo sin reflexión y sin compasión, han transformado al bárbaro en un héroe que ha defendido su libertad y sus sentimientos de amor y, a los civilizados, en bestias impías que cercenan la singularidad, la independencia y los sentimientos. No es gratuito que King Kong –y Frankenstein– sean vistos por el público contemporáneo con una cierta simpatía, a pesar de ser unos extraños perseguidos, pues expresan el miedo a quedarse fuera de la sociedad, algo entendible en los tiempos de la Gran Depresión, cuando tantas personas se vieron amenazadas por el desempleo (Carroll, 2005: 426). Por tanto, el Otro que representa King Kong está tanto fuera como dentro de los humanos; es más, lo que identifican como ajeno no es otra cosa que el espejo de sus temores.

Pero ¿qué quiere decir exactamente el Otro en King Kong? Lo indómito, lo desconocido, lo que está aún sin civilizar, es decir, las fuerzas no domesticadas, interiores y exteriores, que en 1933 constituían el gran peligro contra el que se enfrentaba el progreso y la modernidad (Hernández, 2006: 14-5); también están, y esto es lo sorprendente, los miedos que el mismo desarrollo genera. En suma, los temores al Otro propiciados por el monstruo –como ya he dicho– están fuera de y en el interior, son tanto ambientales como mentales y son atávicos y contemporáneos.

Por una parte, King Kong y su territorio visualizan los miedos y terrores subconscientes del ser humano (Latorre, 1982: 9). Lo natural es sinónimo de lo instintivo, de esa área rebelde e ingobernable que habita dentro del interior humano y que debe ser atemperada para mantener el orden social. Por ejemplo, el sexo es concebido por la sociedad fordista como algo irracional, como un puro deseo destructivo, como una fuerza sin control que la pone en peligro y al progreso que la caracteriza. Por el contrario, esta sociedad –continuadora de los valores de la burguesía decimonónica– llama a la contención, a la razón instrumental y a la funcionalidad (las chimeneas del barco; los pistones de su motor; los edificios modernos; las calles rectas de la ciudad; las luces de neón y los coches modelo Ford T constituyen elocuentes metáforas filmicas de esta racionalidad instrumental sujeta a fines). La grandeza del film consiste en que no se convierte en un mero espejo de los temores sociales o del control social, sino más bien en un testigo del complejo, ambivalente y feroz combate que libra la sociedad entre las fuerzas oscuras del inconsciente, de la libido, y las de la razón. De ahí su fuerte simbolismo sexual (Hernández, 2006: 14-5) y que sea un film de horror y fantástico y, al tiempo, un cuento erótico y un sueño onírico (Martín, 1972: 60), con elementos o fondo de pesadilla (Navarro, 2000: 48; Navarro, 2006: 34).

En este sentido, el erotismo onírico que desprende la película sigue dos caminos contrapuestos. El primero, a través del mito de la Bella y la Bestia –evidenciado en los títulos de crédito mediante un cartel anunciador–, expresa al menos dos ideas. En primer lugar, el complejo de Edipo, ya que el animal poderoso, muy virilizado y velludo que tiene prisionera a la Bella, encarna al padre, que es muerto por un joven apuesto y valeroso que desea quedarse y unirse a la mujer anhelada (Gubern, 2008: 14). Y, en segundo lugar, que el simio gigante representa una imagen del miedo de la mujer a la parcela desconocida del varón y, más concretamente, su inquietud ante lo más violento e irracional del instinto sexual del macho. Así, King Kong, el simio gigante bien dotado y preso de un deseo exacerbado, se dispone a raptar, desnudar y violar a la chica, sin olvidar que la olisquea –impertinencia máxima para una sociedad casta–, simbolizando de este modo el goce –masculino– salvaje, la libido exacerbada y el vencimiento a los placeres reprimidos por la sociedad (Díaz Maroto, 2005: 16, 54). Al mismo tiempo, el gorila revela la bestialidad animal o la porción más bestial del ser humano, pues personifica su impulso salvaje, la parte animal que los individuos llevan en su interior y que se opone a la civilizada (Cabo, 2006: 17; Montagne, 2008: 246).

Al lado de los terrores subconscientes al Otro que expresa el film, están los miedos externos, particularmente a la mujer, al diferente racialmente, a lo numinoso, a la Naturaleza y a la Cultura y al progreso que la ciencia y la tecnología traen aparejado. En cuanto a los temores hacia la mujer, se manifiestan en el maltrato que la película hace al sexo femenino, como ocurre en el conjunto del cine de horror (Sánchez, 2005: 162). La violación de una mujer blanca por un otro no-blanco es un motivo recurrente en el cine de horror y ocurre también en nuestra película. Y es que la violación sexual supone una trasgresión por cuanto que un negro –King Kong tiene el pelo corporal de este color– toma posesión del cuerpo de una mujer blanca, propiedad exclusiva del hombre blanco. Además, al *mancharla* maltrata los valores de pureza e inocencia registrados en su cuerpo, sin olvidar que a esto se añade la ansiedad producida por la amenaza a la *pureza* étnica que conllevaría la descendencia de una relación interracial. No es coincidencia que las primeras películas de horror o las iniciales que mostraron a un otro-monstruoso presentaran a mujeres blancas como víctimas (u objetos de deseo) de estos monstruos. Entre estos ejemplos están *King Kong*, *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *Drácula* (Tod Browning, 1931), *La bella y la bestia*, filmes que evidencian la animalización de ese otro. Tampoco es gratuito que todos estos seres monstruosos procedan o vivan en tierras lejanas y que estén controlados por instintos salvajes (Cuéllar Barona, 2008).

No sorprenda también que, en los años 30, el miedo masculino a la mujer (Bourdieu, 2007: 35, 62) se exhiba, ante todo, al entender que su primera obligación consiste en ser “virtuosa”, en apagar su naturaleza interior, en esconder su cuerpo (Hernández, 2006: 17). Es lo que le sucede a nuestra protagonista, presentada en la película como

cándida, tímida, soñadora, romántica, con los rizos de su pelo bien peinados –signo de respetabilidad sexual (Bornay, 1994) –, con un largo vestido que le tapa la totalidad de su cuerpo y que, incluso, realza su tapado órgano sexual con un adorno en forma de V que recuerda a los antiguos cinturones de castidad. Además, es mostrada como un ser irracional e histérico, de modo que Fay Wray se pasa el tiempo gritando (Montagne, 2008: 246), hasta el punto que fue definida en esta época como la pionera de las “Reinas del Grito” (Sánchez, 2005: 164).

No hay que olvidar tampoco que la protagonista es raptada, atada, hecha prisionera, zarandeada y casi violada y que, además, está a punto de ser canjeada por varias mujeres de la tribu como *objeto comercial* intercambiable que es. Lo que no es un obstáculo para que este período concentre sus suspicacias sobre la mujer, principalmente, en la *femme fatale*, ese ser que absorbe toda la energía del varón y que termina devorándolo (Hernández, 2006: 17). Prueba de esta idea es la secuencia en la que la boca muy abierta y dentada de un monstruo marino va a engullir a un marinero caído al agua, pues estas fauces pueden simbolizar el miedo masculino a la *vagina dentata*, al poder sexual de la fémina, a ser castrado (Lucie-Smith, 1994: 227). Es también muy significativo el cartel que anuncia el final del gorila y que está al principio de los títulos de crédito de la película: “desde el momento en el que la bestia contempló el rostro de la belleza, desde ese preciso instante, está muerta”.

Algún autor ha interpretado la película en relación a la situación desgraciada del hombre negro en Norteamérica, no en balde la construcción social y las representaciones raciales, la *otredad* y lo no-blanco, son procesos en permanente evolución que se expresan de manera simbólica en el cine de horror (Cuéllar Barona, 2008). En el caso de *King Kong*, las iniciales del monstruo, K K, son también las del famoso *Kunta Kinte*, así como las tres fases del relato: una primera de libertad en el *estado de naturaleza*, una segunda de cautiverio e ingrata travesía hacia remotos lugares para ser vendidos como esclavos y, finalmente, la rotura de las cadenas y la manumisión. Esto se uniría a que los aviones que ametrallan en la última secuencia a King Kong representarían, según este intérprete, al hombre blanco obstaculizando el ascenso social del negro en el seno de la sociedad norteamericana (Cabo, 2006: 17). Otro autor también ve la vertiente racista de *King Kong*, ya que, según él, el film consideraría a los negros como subhumanos o monos, cuando no meros objetos de entretenimiento –King Kong en Broadway–. Este racismo sería el resultado del profundo miedo que generarían en la sociedad *wasps* ciertos acontecimientos históricos como el peligro de la revolución Bolchevique, el temor a los inmigrantes (evidenciado por el movimiento *100 per cent Americanism* que lucha contra los extranjeros) y las manifestaciones recientes contra el racismo, como la *The Bonus March to Washington*, de Julio del 32 (Rosen, 1975: 2-4).

La película, por otra parte, desprende un hondo sentimiento religioso, puesto que, en la isla perdida y remota, perviven los viejos dioses materiales –no celestes– de la Diosa Madre. Y es que los negros de la tribu, que comen peces y humanos y que sacrifican sus vírgenes negras a su dios Kong, son guiados por una vieja bruja y su hija pequeña, testigos de una sociedad matriarcal que privilegia a las mujeres (Montagne, 2008: 245) y que, paradójicamente, las entrega en sacrificio a un dios con forma masculina. En todo caso, esta divinidad ancestral es causa y origen de un miedo religioso prístino y primario, característico de este film de horror (Latorre, 1982: 8; Cabo, 2006: 17; Fernández Valentí, 2008: 60). Lejos de desaparecer en la civilización moderna, ecos del mismo perviven, en la medida en que el dios King Kong, al que temen los nativos, también produce pavor en las calles de la ciudad. Sin olvidar que es sacrificado-crucificado, encadenado con los brazos en cruz en una evidente connotación religiosa y martirológica (Gubern, 1974: 17), por la sociedad mercantil racionalista y de rostro patriarcal, de una manera similar a como lo es, en la isla de la Calavera, Ann Darrow por los *salvajes* isleños matriarcales.

En la era de la razón instrumental, la Naturaleza constituye una fuente básica de energía y alimentos, pero se percibe igualmente como una poderosa fuerza destructiva. De ahí que el objetivo fundamental de la ciencia y de la tecnología consista en conocerla para doblegar su “naturaleza hostil, caprichosa y mortal” (Hernández, 2006: 14). Parece evidente que, con el apresamiento de King Kong y su posterior viaje a Nueva York para presentarlo en un teatro, el film exhibe, a través del espectáculo cinematográfico, ese deseo del dominio de la Naturaleza, grandiosa, imprevisible y terrorífica, como el propio monstruo. La finalidad última de los directores consistía precisamente en eso, en viajar hacia la aventura –*Venture* se llama el barco que los conduce a la Isla de la Calavera–, domesticar lo desconocido, filmar los lugares más exóticos y los últimos vestigios de una naturaleza incorrupta. La industria del momento, representada por la cinematográfica, cree verse capaz de tamaña hazaña, esto es, de unificar la Naturaleza y el espectáculo (Burdeau, 2006: 32-3). Pero el objetivo, a la postre, se torna ilusorio, pues el coste de tal acción es que King Kong, al ser tratado como una víctima del cruel mercantilismo humano, deviene el protagonista y el héroe positivo del film; el ser que encarna las fuerzas puras de una Naturaleza no contaminada por el mercantilismo y la ambición de los productores de cine (Navarro, 2006: 36); y el más humano de los personajes, quien destaca frente a la bestialidad y rapacidad de los hombres de negocios (Díaz Maroto, 2005: 56).

Por lo demás, en el decurso de la película, se muestran asimismo otros efectos no deseados, pues King Kong, un ser libre por naturaleza, desata sus grilletes y libera sus fuerzas irascibles que dejan a su paso un reguero de caos y de destrucción. Los aviones, la tecnología (como en el ancestral violento y vengativo *ojo por ojo*) acaba con el animal acribillado a balazos, lo que deja en el aire las inquietantes preguntas de si era necesaria tal saña sobre él y de si no había otro procedimiento más humano para resolver el

conflicto. En último extremo, lo que se evidencia es que es exhibido como un fenómeno monstruoso ante una sociedad generadora de monstruos (Latorre: 1982, 6). Y, sobre todo, queda la agria sensación de que a pocos minutos del centro de la ciudad racional, geométrica y limpia se halla el bosque impenetrable, reducto del corazón de las tinieblas: la barbarie.

4. REFLEXIONES FINALES

Partiendo de las bases teóricas y metodológicas indicadas al principio de este artículo, entiendo que se han alcanzado los dos objetivos básicos propuestos, puesto que se ha relacionado la crisis, el miedo y la xenofobia en el cine de horror y, particularmente, en la primera versión de *King Kong*, en la que el miedo al Otro se ha manifestado tanto en el interior subconsciente del ser humano como en el exterior representado por la mujer, el diferente racialmente, lo numinoso, la Naturaleza, la Cultura y el progreso que la ciencia y la tecnología traen aparejado. King Kong, el monstruo, juega un papel central, ya que su figura personifica todos los miedos y antinomias y encarna el cuerpo *anormal*, abyecto y liminar, donde confluyen todas las ansiedades contemporáneas al film.

Pero todavía caben, al menos, dos reflexiones finales más. Al final de la película, una vez abatido el gorila gigante que engendra el terror, podría dar la impresión de que el consciente racional y la sociedad civilizada han acabado con las pesadillas; que se puede volver a la normalidad y hacer frente a la prosaica realidad como si nada hubiera pasado (Díaz Maroto, 2005: 55). Pero ¿es en verdad posible alcanzar la seguridad ontológica y sociológica? Evidentemente no, pues –como se ha visto–, el desconsuelo es una de las características del cine fantástico y, en particular, de *King Kong*. Además, como ha demostrado la Historia, la realidad sigue dominada por el monstruo de la crisis de 1929, alimentada una y otra vez con las sucesivas crisis económicas, sociales, ecológicas y políticas –de 1973, de 1983, del atentado de las Torres Gemelas, del 2008... –, de las que, por cierto, se han hecho eco varias versiones de *King Kong* –entre otras, la de 1976 de John Guillermin y la del 2005 de Peter Jackson–. La primera reflexión sería, pues, que *King-Kong* anuncia en 1933 la sociedad del riesgo que analizan, en la tardo-modernidad, A. Giddens (2000) y U. Beck (2003). En una sociedad de crisis tan periódicas y estructurales, el miedo constituye algo perenne y consustancial –quizás, en realidad, siempre lo ha sido–, del que brotan con facilidad novedosos engendros del inconsciente y del mundo exterior y, entre ellos, el más monstruoso de todos, el temor al Otro.

La segunda reflexión es que el miedo posee una connatural circularidad, como evidencia coherentemente la estructura narrativa circular del film, pues al final del mismo se produce un retorno simbólico desde el margen al similar escenario neoyorquino del prólogo (Fernández Valentí, 2008: 66). Esa circularidad es, además, temática, pues el temor

engendra el mito que origina nuevos miedos que crean al Otro, de modo que lo inocente y lo salvaje son abatidos por la civilización (Díaz Maroto, 2005: 54) y ésta corrompida por la barbarie. Lo que ha ocurrido en el film es que lo reprimido sale de su guarida magnificado y metamorfoseado en un monstruo amenazador que, a su vez, transmuta a los humanos en bestias violentas incapaces de aceptar la diferencia. Ésa es la gran enseñanza oculta, el gran valor cognitivo del film, el máximo aprendizaje que puede extraerse de ese proceso mediante el que el cine de horror transforma la emoción en sentimiento. En efecto, revela, por un lado, que, si se entroniza a la razón desprovista de emociones, se engendran monstruos –constatando, una vez más, el saber postilustrado– y, que si se priorizan éstas sin un control racional de las mismas, se originan igualmente monstruos atroces. Y, por otro, que, si no se desvela lo oculto, permanece la ignorancia y, si se descubre lo incognoscible, entonces lo reprimido asume la forma de un monstruo que convierte a los humanos en bestias presas de un deseo insaciable y de una violenta intolerancia.

¿Cómo salir de esta circularidad que aprisiona?, ¿cómo evitar el acostumbrado rechazo al Otro?, ¿cómo impedir que el esclavo de la circularidad del terror lo constituya el más grande monstruo creado jamás: el Otro temido? La tarea, ciertamente, es ciclópea y tal vez imposible –como la Historia viene corroborando, empecinadamente, una vez tras otra–. En cualquier caso, junto a las legislaciones de las sociedades que aspiran a ser democráticas y multiculturales, se halla la maravillosa posibilidad, una vez que la colectividad se ha desprendido de los héroes, de mantener cercados a los monstruos en las rectangulares pantallas y salas cinematográficas, y solo en ellas. Así, se les otorga el espacio mental imaginario que aterroriza, sí, pero que también produce placer, con lo que probablemente, con el crecimiento cognitivo que esto representa, algún día no muy lejano se tome conciencia de que, al igual que la inteligencia y la emoción no pueden separarse en compartimentos estancos, no sería humano, tampoco lo diferente puede ser expulsado en un gueto fuera de la identidad: ésta se conforma en relación con el Otro, y éste no es más que el rechazo a una parte del Yo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN SALCEDO, E. (2011). *Homo Transiens, liminaridad y límites en disputa. Claves interpretativas para una sociología de lo liminar*. Tesis Doctoral. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- BECK, U. (2003). *Sobre el terrorismo y la guerra*. Barcelona: Paidós.
- BELTRÁN VILLALBA, M. (2016). *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS.
- BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

- BORNAY, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, P. (2007). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BURDEAU, E. (2006). "Les sens du poil". *Cahiers de Cinéma*, janvier, 32-33.
- CABO, J. A. (2006). "Comentarios a King Kong". *El Catoblepas. Revista crítica del presente* 49, 17.
- CAMPRA, R. (2001). "Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión". En *Teorías de lo fantástico*, David Roas (ed.), 153-192. Madrid: Arco Libros.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- CUBERES FERNÁNDEZ, J. (2012). "Nuestros miedos cotidianos". *Crítica*, enero-febrero, año LIXII.977, 55-59.
- CUÉLLAR BARONA, M. L. (2008). "La figura del monstruo en el cine de horror", *Revista CS Universidad ICESI: CS en Ciencias Sociales* 2, 227-246.
- CUETO, R. (2002). "Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 43-88. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DAMASIO, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona: Destino.
- DÍAZ MAROTO, C. (2005). *King Kong. El rey del cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- DOMÍNGUEZ, V. (2002). "La cabeza de Medusa: el miedo, el espejo y la muerte". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 11-26. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2003). "El miedo en Aristóteles". *Psicothema* 15.4, 662-666.
- ERRASTI PÉREZ, J. M. (2002). "¿Se puede filmar el miedo? Implicaciones que tiene para el concepto de ansiedad su presencia en el cine?". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 101-116. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2008). "King Kong (1933). La octava maravilla del mundo". En *King Kong. 75 años después*, A. José Navarro (ed.), 35-72. Madrid: Valdemar.
- FIGARI, C. E. (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación". En *Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s). Hacia una sociología de los cuerpos y emociones desde Latinoamérica*, Carlos Eduardo Figari y Adrián Scribano (ed.). Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/> [01/12/2016]
- FRANCESCUTTI, P. (2012). "La sociología frente al proyector (y detrás también)". En *La Sociología como una de las Bellas Artes*, J.A. Roche Cárcel (ed.), 225-246. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA, C. (2012). "Terror en la gran pantalla". *Crítica*, enero-febrero, año LIXII.977, 68-73.
- GARCÍA VEGA, E. (2002). "La realidad interpretada: Miedos y deseos de la mujer contemporánea". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 117-134. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GIDDENS, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*, Madrid: Tecnos.

- ____ (1998). "Sociología e iconología". *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 84, 23-43.
- GONZÁLEZ ESCUDERO, S. (2002). "El miedo protector". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 135-170. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GRANDE, A. (2012). "*Bailando con lobos*. Miedo humano, horrores deshumanizadores y la importancia de la letra 'A'". *Crítica*, enero-febrero, año LIXII.977, 50-54.
- GRONDIN, J. (2014). *A la escucha del sentido. Conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder.
- GUBERN, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos.
- ____ (2008). "Sobre simios y mujeres. Los orígenes del mito". En *King Kong. 75 años después*, A. J. Navarro (ed.), 11-34. Madrid: Valdemar.
- HERNÁNDEZ, E. (2006). "King Kong en el 'casting'". *Letra Internacional* 91, verano, 11-18.
- KRACAUER, S. (2015). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- LATORRE, J. M. (1982). "King Kong de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack". *Dirigido Por* 92, 6-11.
- LUCIE-SMITH, E. (1994). *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona. Ediciones Destino.
- MANDEL KATZ, Claudia (2007-2008). "La construcción del deber ser patriarcal". *Cuadernos de Antropología* 17-8, 151-162.
- MARTÍN, A. (1972). "King Kong, un mito eterno". *Terror Fantastic* (Barcelona P. Yoldi) II, 60-63.
- MARURI, N. (2002). "La ciudad desordenada: El espacio urbano del miedo". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 171-176. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MONTAGNE, A. (2008). "King Kong 2005 vs. King Kong 1933". *CinémAction* 126, 241-249.
- MOSCONI, R. O. (2012). "El miedo y sus metamorfosis". *Picoanálisis* XXIV (1), 53-78.
- MUÑOZ, B. (2001). "Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico". *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales* 18, 23-37.
- NAVARRO, A. J. (2000). "Cult movie: King Kong. El gorila gigante que aterrizó al mundo". *Imágenes de Actualidad* 194, 48-51.
- ____ (2006). "King Kong y su descendencia". *Dirigido Por*, febrero, 34-37.
- ORDÓÑEZ, L. (2006). "La globalización del miedo". *Revista de Estudios Sociales* (Bogotá) 25, 95-103.
- PALACIOS, J. (2002). "Los escenarios del miedo. Un recorrido por los espacios del terror". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 193-216. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. (2002). "Espacios y momentos del miedo en la ciudad". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 229-250. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PETER, M. (s.a). "El cine catastrófico, mensaje de una catastrófica situación, o ¿de dónde viene King Kong?". *Acontecimiento* 94, 17-18.

- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2002). "Escrituras del miedo". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 251-266. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PULIDO, V. J.A. (2004). "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe". *Contexto* 8.10, 229-250.
- RICOEUR, P. (2008). *Hermeneútica y acción. De la Hermeneútica del Texto a la Hermeneútica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROAS, D. (2002). "El género fantástico y el miedo". *Quimera. Revista de Literatura* 218-219, 41-45.
- ____ (2006). "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". *Semiosis* 3, 95-116.
- ROCHE CÁRCEL, J. A. (2013). "Del primer vagido al grito de King Kong. Crisis, miedos y evasión social". En *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*, J. Esteban Ortega (ed.), 127-176. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- ROSEN, D. N. (1975). "King Kong. Race, sex, and rebellion". *JUMP CUT. A Review of Contemporary Media* 1975, 7-10.
- SÁNCHEZ, S. (2002). "Pánico en la escena. Miedo Real y miedo representado". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 303-318. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2005). "14 mujeres de pánico". *Fotogramas*, diciembre, 162-168.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2002). "Modernos y peligrosos. Miedo, distopía y paranoia en el cine contemporáneo". En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 267-280. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SOLORZA, P.S. (2014). "Belleza y abyección: la representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo". *Errancia. Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura* 2. Disponible en línea: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v2/errancia_2.html [02/12/2016]
- SORLIN, P. (1992). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: FCE.
- TURNER, V. (1977). "Variations on a Theme of Liminality". En *Secular Ritual*, Sally F. Moore & Barbara G. Myerhoff (eds.), 36-52. Assen/Ámsterdam: Van Gorcum.
- ____ (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- ____ (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- ____ (1990). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- VAN DIJK, T. A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- WEBER, M. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.
- WOOD, R. (2002). "The American Nightmare: Horror in the 70's". En *Horror. The Film Reader*, Mark Jancovich, (ed.), 25-32. Londres: Routledge.

Recibido el 24 de marzo de 2016.

Aceptado el 1 de noviembre de 2016.